

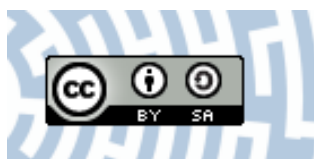


**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** O perevodah stihotvorenîâ "A Song" Iosifa Brodskogo : "tehnologičeskij" èskiz

**Author:** Piotr Fast

**Citation style:** Fast Piotr. (2017). O perevodah stihotvorenîâ "A Song" Iosifa Brodskogo : "tehnologičeskij" èskiz. "Przegląd Rusycystyczny" (2017, z. 2, s. 80-92).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

PIOTR FAST  
Uniwersytet Śląski

## О ПЕРЕВОДАХ СТИХОТВОРЕНИЯ *A SONG* ИОСИФА БРОДСКОГО — «ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ» ЭСКИЗ

В обширной критической и научной литературе, посвященной художественному переводу, относительно мало места уделяется проблемам переводческой техники. Исследователи, анализируя перевод с различных точек зрения, относятся чаще всего к более «высоким» материям, чем рефлексия над работой с языковым материалом стихотворения. С развитием теоретических исследований, которые приводят к образованию новых, интеллектуально более или менее веских анализов и интерпретаций, наука о переводе начинает отдаляться от явлений, связанных со звуковой организацией текста. Однако, существует много случаев, когда переводчику не удается синхронизировать просодию, требования регулярного стихосложения и инструментовку с семантикой произведения.

Наблюдая это явление, я хотел бы сосредоточиться в настоящей статье на некоторой проблеме, связанной, на первый взгляд, с чисто техническими аспектами перевода поэзии, написанной регулярным размером, когда в стихотворении появляются добавочные сигналы повторяемости — в частности, регулярная и точная рифма.

Может показаться, что я собираюсь рассматривать проблему, отчасти уже ставшую анахронической, поскольку современная поэзия относительно редко использует регулярный метр и ритм. Просодическая точность, подчинение внешним требованиям регулярности, появляется, например, в современной польской поэзии по сути дела только тогда, когда автор преследует пародийные цели или подчеркивает полемическое отношение к ли-

тературной традиции. В других случаях эти черты оказываются скорее проявлением творческой неспособности, графомании или чрезмерной поэтичности, чем показателем поэтического мастерства.

Если бы речь шла о польской литературе, в которой такого рода поэзия является редким явлением (стоит припомнить регулярный тринадцатисложный силлабический стих поэмы Томаша Ружицкого *Двенадцать станций/Dwanaście stancji*), указанная здесь характеристика была бы естественной. Но в русской литературе дело обстоит совершенно по-другому, где «средний стандарт поэтичности» располагается в абсолютно другом месте, чем в польской. Регулярный стих, обладающий точной рифмовкой, отсылающей к великой традиции русского классического силлаботонического стиха (в этом месте следует упомянуть хотя бы о роли пятистопного ямба в романтической поэзии и о постоянно повторяющихся подражаниях и полемиках с этим образцом в русской поэзии), это в России очень популярное явление и по сей день. Этот силлаботонический образец — а русская поэзия смело оперирует также и другими метрическими и ритмическими схемами и различными вариантами, ведущими к их разрушению, и огромной разнородностью ритмических структур, помещающихся между силлаботоническим и тоническим стихом — ныне все время оказывается в русской литературе своеобразной проверкой поэтического мастерства.

Польский переводчик русской поэзии, в том числе новой и новейшей, сталкивается лицом к лицу с трудностями, появляющимися при работе с регулярным стихом. Он должен принимать решения, связанные с переводом, по сути дела во многом отличающиеся от тех, которые присущи работе над вольным стихом.

Особым случаем, если говорить о такого рода проблемах, является творчество Иосифа Бродского, виртуозность которого в области звуковой организации стиха ставит иногда перед переводчиком невыполнимые задачи. Следствие тому — частые случаи переводческих неудач, с примерами которых мы сталкиваемся в иноязычных версиях его творчества, когда переводчикам так и не удалось согласовать требования семантики с просодической и метрической регулярностью. Я не стану здесь описывать эти случаи, поскольку цель моей работы существенно иная. Я попытаюсь на примере нескольких переводов одного стихот-

ворения показать ограничения, которым подвергаются переводчики. А также постараюсь уделить внимание результатам их партикулярных решений, которые будут здесь пониматься как примеры широко применяемых переводческих техник, благодаря которым переводчики пытаются согласовать регулярность стихотворения с лексической адекватностью, в свою очередь не нарушая глубинных и коннотативных смыслов произведения — как говаривал Лазик Ройтшванц — «помирить еврейские желудки с еврейской совестью».

Я надеюсь, что таким образом удастся определить некий общий механизм, проявляющийся при работе переводчика с регулярной поэзией.

Объектом анализа станет одно из поздних стихотворений Бродского, написанное в 1989 году на английском языке, *A Song*<sup>1</sup>, переведенное на польский язык Станиславом Бараньчаком<sup>2</sup> и озаглавленное им как *Piosenka* (*Песенка*). Мне не удалось, к сожалению, найти публикацию русскоязычного перевода в печатном варианте, поэтому я буду ссылаться на электронные версии двух переводов, найденные в Интернете. Первый перевод, озаглавленный *Песня* — *A Song*<sup>3</sup>, подписан криптонимом «Ученый кот», второй опубликован без подписи и без заглавия<sup>4</sup>, — автора я определяю прозвищем «Аноним».

Я выбрал следующий метод описания и анализа материала: последовательно, строка за строкой, я буду комментировать все расхождения переводов с оригиналом, пытаюсь определить приемы, предпринятые переводчиками, и постараюсь обратить особое внимание на те их решения, которые являются результатом стремления к сохранению ритмической регулярности и создают шанс на сохранение рифмы, аналогичной оригиналу.

Произведение Бродского (хотя это не столь существенный факт, если учитывать, что целью данной работы является не ин-

<sup>1</sup> Цитирую по изданию *Сочинения Иосифа Бродского*, т. 4, Издательство Пушкинского Фонда, Санкт-Петербург 2001, с. 342. Данный текст известен под заглавием *A Song — Poem by Joseph Brodsky* на веб-сайте в Интернете: <http://www.poemhunter.com/poem/a-song-3/> (01.06.2016).

<sup>2</sup> Перевод публикуется в книге J. Brodski, *Wiersze ostatnie*, Znak, Kraków 1998, с. 7.

<sup>3</sup> <https://www.stihi.ru/2009/02/22/4833> (01.06.2016). Цитаты из этого перевода обозначаю УК.

<sup>4</sup> <http://www.chitalnya.ru/work/887510/> (01.06.2016). Цитаты обозначаю буквой А.

терпретация произведения, а исследование переводческих приемов на уровне звуковой и стилистической организации стиха) явно отсылает к общеизвестной песне рок-группы Пинк Флойд *Wish you were here*, написанной Роджером Уотерсом и Дэвидом Глимуром на текст первого из них<sup>5</sup>.

Перейдем же к анализу.

Существенных деформаций в переводе первого двустопия как со стороны Бараньчака, так и со стороны «Ученого кота» не наблюдается. «Аноним», однако, переводит первые две строки следующим образом:

Была бы ты здесь, дорогая,  
не только словами [...].

Оригинал не содержит значения, появляющегося во второй строке. Это изменение является проявлением авторского своеволия переводчика, которое не оправдывается никакими требованиями, в том числе, связанными с метрической организацией текста.

Процитируем следующие строки:

I wish you sat on the sofa  
and I sat near.

Siedziałabyś na sofie,  
ja — na dywanie.

мы рядом могли бы  
сидеть на диване (А).

Сидела бы ты на софе,  
и я бы сидел (УК).

В переводе этого фрагмента резкое семантическое изменение позволяет себе польский переводчик. Оно явно связано со стремлением выдержать рифму четвертой строки со второй.

---

<sup>5</sup> *Wish You Were Here, A Collection of Great Dance Songs* (LP, 1981). Интересно, что эта песня появляется на 324 месте списка 500 лучших произведений в истории, составленного магазином «Rolling Stone» — [http://www.tekstowo.pl/piosenka,pink\\_floyd,wish\\_you\\_were\\_here.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,pink_floyd,wish_you_were_here.html) (04.06.2016). Все эти сведения существенны для функционирования этого стихотворения в англоязычной культурной среде. Для нас, однако, эта информация не имеет большого значения, так что я не буду на этом останавливаться.

Оригинал и оба русских перевода дают информацию о том, что герои стихотворения сидят (сидели бы) рядом друг с другом на софе (диване), Бараньчак же заставляет героя сесть «на ковре» — по всей вероятности на полу, у ног, сидящей на софе любимой. Семантический механизм, который здесь применяется, очень прост. Стремясь к воспроизведению рифмы («kochanie/dywanie») переводчик расширяет семантическое поле этого фрагмента перевода, оставляя в своей формулировке, лишь семантику пространственной близости героев. Словосочетание, имеющее значение «сидеть рядом друг с другом на софе», заменяется метонимией<sup>6</sup>, содержащей, однако, самую существенную составную часть значения оригинала, т.е. информацию, что герои сидят рядом друг с другом. Некоторой пикантности придает всему этому факт, что примененное здесь польское слово, обозначающее «ковер», на котором Бараньчак заставляет сесть героя, является гомофоном русского слова, определяющего «диван».

Вторая часть первой среди четырех октав стихотворения Бродского и его переводов приносит несколько деталей, стоящих комментария. Оригинал звучит так:

The handkerchief could be yours,  
the tear could be mine, chin-bound.  
Though it could be, of course,  
the other way around.

Бараньчак переводит это следующим образом:

Chustka byłaby twoja,  
moja — kapiąca łza.  
Albo może na odwrót:  
placz ty — pociecha — ja.

Он добавляет во второй строке эпитет «kapiąca», придавая тексту Бродского оттенок явной поэтичности, которой автор оригинала избегает. Язык английского стиха очень прост и он почти не отсылает к клише, ассоциирующимся с поэтичностью. Бараньчак явно стремится к реализации рифмы. Он преобразовывает

<sup>6</sup> Под этим термином я понимаю такой стилистический прием, в котором определяющий элемент остается с определяемым в отношении семантического параллелизма, в отличие от синекдохи, которая обозначает отношение содержания одного элемента в другом.

последнюю строку из приведенной цитаты, амплифицируя нейтральную формулировку Бродского — детализирует обычное, коллоквиальное «the other way around» (наоборот) персонифицирующим поэтизмом «*řłacz ty — rořciecha — ja*» (скажу, кстати, что следовало бы заменить первое тире запятой). Это можно считать своего рода синекдохой. Результатом такого решения становится очень банальная рифма «*ja/řza*». Все это четверостишие чересчур явно напоминает каноны польской поэзии конца XIX—начала XX века. Принимая во внимание цели, которые я здесь преследую, следует подчеркнуть, что перевод этого фрагмента амплифицируется отсутствующими в оригинале стилистическими приемами: эпитетом, синекдохой и персонификацией.

Относительно «независимо» ведет себя «Ученый Кот», применяющий гиперболу, амплифицирующую фрагмент Бродского «*Though it could be, of course, / the other way around*» — он пишет «Но, впрочем, судьба жестока, / могло бы быть и не так» (разрядка — Р.Ф.). Это следующий пример эмоционального преобразования стиха, вытекающего исключительно из потребности реализации рифмы.

Комментируя первую строфу, следует еще добавить несколько слов о распределении рифмы в оригинале и переводах: у Бродского схема рифмы AABAcdd<sup>7</sup>, у Бараньчака — ABCBDEFE (как видно, он оставляет только две рифмующиеся пары BB и EE, причем последняя не слишком удачна). Перевод «Анонима» реализует следующую схему рифмы: ABCBdEdE. Пара BB — «словами/диване» — в отличие от оригинала, который использует точную рифму, неточна. Перевод «Ученого Кота» срифмован AbCbdeDe.

Несмотря на резкий отход этого перевода от точной рифмы Бродского, мы наблюдаем здесь явление, которое невозможно передать по-польски: переводчик применяет мужскую форму «платок», сопоставляя ее с женским окончанием «жестокá». По-русски это звучит вполне естественно, благодаря редукции гласной «а» в конце строки.

И еще одна деталь: произведение Бродского не придерживается последовательного силлаботонического метра. Это скорее тонический стих с сильной силлаботонической тенденцией. Благодаря этому переводчики могут здесь использовать почти

<sup>7</sup> Большими буквами я обозначаю женскую рифму, маленькими — мужскую.



любого рода тонический стих с применением разных сигналов силлаботонического стиха, что очень облегчает работу над переводом. Ведь оригинал не навязывает жесткой ритмической регулярности, однако, содержит очень точную схему рифмовки. В первой октаве стилистические и семантические преобразования (включая волюнтаристские решения «Анонима» во второй строке и «Ученого Кота» в седьмой) вытекают из стремления переводчиков к точной рифме. Результат этих приемов следует оценить во всех переводах скорее как неудовлетворительный: ни один переводчик, несмотря на относительно резкий отход от стилистических и семантических сдвигов, не воспроизводит рифмовки оригинала.

Проанализируем вторую октаву стиха.

Так же как в предыдущей строфе больше всего изменений найдем у Бараньчака. Обратим внимание на своеобразную амплификацию. Фрагмент Бродского «and you'd shift the gear» Бараньчак заменяет широко развитым образом: «Prowadząc wóz, / dłoń kładłbym / na twym kolanie, / udając, że je myślę / z dzwignią, gdy zmieniam bieg» [ведя машину / я положил бы ладонь / на твоей коленке / притворяясь / что я спутал ее / с рычагом коробки скорости]. Польский переводчик позволяет себе очень резкий отход от оригинала, причем он вводит в сдержанный и исполненный ностальгии климат английского стиха элемент фриivolности. Особый эротический акцент меняет эмоциональный статус этого фрагмента текста. Примененный Бараньчаком прием, несмотря на его семантические и коннотативные последствия, можно было бы понять как гомерическую метонимию оригинального фрагмента. За этим эмоционально неоправданным текстом, расширяющим в два раза формулировку Бродского, Бараньчак редуцирует следующий тетрастих оригинала до дистиха. Оригинальную формулу «we'd find ourselves elsewhere, / on an unknown shore. / Or else we'd repair / To where we've been before» он заменяет следующим фрагментом «Wabiłby nas nieznany / lub właśnie znany brzeg». Фонетическое эхо и претенциозный оборот «wabiłby nas» в этот раз придают стиху чрезмерной поэтичности. Семантический сдвиг, который здесь имеет место, и на этот раз оказывается метонимией оригинала.

В переводе «Анонима» трудно узнать оригинал. Он звучит так:

[...] не веря удаче,  
мы бы гнали машину



на лихой передаче  
неведомым краем,  
где берег пустынный,  
друг с друга сдирая  
тлен разлуки постылой.

С текстом Броского этот фрагмент объединяет лишь несколько лексических аналогий (gear/передача; shore/берег), вся картина же является скорее результатом радостного творчества переводчика, использующего истертые клише не слишком высокой русской поэзии, доминанту которой составляет ритмическая регулярность и забота о рифме. Стоит, однако, отдать должное переводчику: рифмы «краем–сдирая» и «пустынный–постылой» звучат они относительно оригинально<sup>8</sup>.

Второй переводчик на русский язык не позволил себе такой вольности. В его тексте найдем больше аналогий с оригиналом. Однако, и здесь обратим внимание на яркие поэтизмы («через миг попали» или «вернуться оттуда сюда») и прежде всего алогизм «мы бы сели в машину, / вдавили педаль» — как-то мне трудно представить себе двух людей, вдавливающих одновременно педаль газа той же самой машины. Весь этот фрагмент в очередной раз относится к оригиналу по принципу метонимии, которая является его фигуративным преобразованием, оставляющим лишь только поверхностное сходство с английским оригиналом.

Самое большое количество изменений мы наблюдаем, однако, во всех переводах третьей строфы Бродского. Чтобы представить себе степень этих деформаций — лексических, синтаксических и семантических — процитируем эти фрагменты:

Бродский

I wish you were here, dear,  
I wish you were here.  
I wish I knew no astronomy  
when stars appear,  
when the moon skims the water  
that sighs and shifts in its slumber.  
I wish it were still a quarter  
to dial your number.

Бараньчак

Szkoda, że cię tu nie ma,  
szkoda, kochanie.  
Srebrny księżyc na czarnym  
nieba ekranie  
na przekór astronomom  
oddawałbym co noc  
na żeton na automat,  
by usłyszeć twój głos.

<sup>8</sup> Инструментальные ритм и рифма напоминают здесь поздние *Песни* Галчиньского.

Аноним

Была бы ты здесь, дорогая,  
 все было бы легче.  
 Я не астроном, но  
 наш путь был бы Млечным.  
 И луна бы на ветках  
 плыла в полудреме.  
 Я бы бросил монетку  
 и набрал бы твой номер.

Ученый кот

Была бы ты здесь, дорогая,  
 была бы ты здесь,  
 я бы забыл астрономию,  
 пляясь на взвесь  
 Луны кипящей на волнах,  
 в своем беспокойном сне.  
 И я бы набрал твой номер —  
 но надо разменных монет.

Во второй строке от принципов, определенных оригиналом, отходит лишь только «Аноним» — он амплифицирует смысл первого двустишия, определяя вероятные последствия возможной реализации желания субъекта-героя стихотворения. Этот прием можно понять как синекдоху оригинального фрагмента. Чем дальше, однако, тем хуже. Все переводчики резко меняют смысл оригинала. Их с произведением Бродского объединяет только упоминание об астрономии, присутствие луны, телефонный автомат и *quarter/moneta/жетон* (т.е. простая лексическая аналогия). Семантика этого образа, и особенно его стилистика, если смотреть на нее с точки зрения «уровня поэтичности», резко отдаляет переводы от аналогичных черт оригинала. У Бараньчака происходит явная стилизация на поэтику Молодой Польши и стилистическая неловкость словосочетания «*na żeton na automat*».

В тексте «Анонима» уровень тривиальности превышает возможные границы — утверждение, что путь героев был бы млечным, потому что говорящий субъект не является астрономом, и к тому еще сведение, что луна на ветках плывет в полудреме, — все это рисует крайне тривиальный образ. В переводе же «Ученого Кота» «взвесь / Луны кипящей на волнах» приближает этот образ к худшим образцам манерной поэзии модернистского декаданса. Все три перевода меняют также в высказывании субъекта, касающемся его отношения к астрономии, модальность высказывания лирического «я». У Бродского герой хотел бы не знать об астрономии, Бараньчак представляет объективизированные отношения между небесным телом и астрономами, субъект «Анонима» утверждает, что он не является астрономом, герой последнего перевода заявляет, что, смотря на луну, он забыл бы об астрономии. Помня о том, что весь текст стихотворения Бродского написан в сослагательном наклонении, преобразования, введенные переводчиками, резко меняют модальность всего высказывания.

Черты стиля всех трех переводов, деформации стилистических приемов, использующихся в оригинале, и только частичная метонимическая или синекдохическая связь переводов с оригиналом, а также небольшой уровень лексических аналогий с оригинальным стихотворением Бродского являются результатом стремления к соблюдению рифмовки. Напомню, что все переводчики повторяют в этой строке более скромную и далекую от заданной оригиналом схему рифмовки, о чем шла речь ранее.

В последней октаве необоснованных изменений значительно меньше. Я пишу «необоснованных», когда имею ввиду такие формулировки, которые полностью оторваны от лексики и семантики оригинала. «Обоснованными» считаю, в свою очередь, такие, которые по какому-либо принципу связаны с оригиналом. В таком смысле, например, обосновано применение «Анонимом» во второй строке слов «я сидел бы у дома», которые появляются на месте «I sit on the porch», поскольку оба этих оборота коннотируют аналогичный смысл, оставаясь друг с другом в отношении метонимии. Немного дальше от оригинала отходит Бараньчак, который написал «siedząc na ganku / w letniej koszuli / i z puszką «Heinekena». Его перевод тоже отсылает к смыслу, содержащимся в тексте оригинала, благодаря использованию метонимии. По тому же метонимическому принципу, отсылающему к оригиналу, строятся и некоторые формулировки в остальных переводах. «Ученый Кот» заставляет сидящего на крыльце героя переживать скуку («я на крылечке / с пивом скучаю»), которая отсутствует в оригинале, и велит заходящему солнцу тонуть («вечером тонет солнце»). У «Анонима», в свою очередь, нейтральный образ заходящего солнца («the sun is setting») выражен метафорически и чересчур поэтически («закат / бледно-розовым светит...»). У Бараньчака же словосочетание «It's evening, the sun is setting» заменено метонимическими сумерками («zmierzch»), к которым добавляется шорох листьев («Liści szmer»), являющийся в следующий результат слишком явных авторских компетенций переводчика.

Серьезным преобразованиям подвергнуты также две последние строки, которые в оригинале построены по афористическому принципу парадокса: «What's the point of forgetting / If it's followed by dying?», который придает всему произведению ноту меланхолической семантики. Бараньчак переводит эту формулу очень близко к оригиналу. Добавляет только (опять под дав-

лением требований просодии!), меняющий целостный образ, временной фактор. Он пишет: «Co za zysk z zapomnienia, / jeśli tuż po nim — śmierć?» (подчеркнуто — P.F.). Это решение приводит к эффекту некоторой партикулярности в отношениях между бессмысленностью забывания и смертью — как будто бы смерть была результатом того, что нет смысла забывать. У Бродского же это утверждение является общим, не ограниченным во времени суждением. «Аноним» в очередной раз применяет метониимию. Он пишет: «Есть ли смысл забывать / тем, кто, собственно, смертен?». Эта формула почти полностью соответствует оригиналу, выражает, однако, более общий смысл — говорит не о бессмысленности забывания, потому что потом приходит смерть, а придает этому отношению постоянную черту человеческой кондиции, выраженную в форме универсального утверждения. «Ученый Кот» принимает решение, ограничивающее смысл формулировки Бродского — оно становится фактом сознания говорящего субъекта, который описывает лишь только свою ситуацию — изображенное в стихотворении гипотетическое состояние вещей: «Забить бы тебя, но поздно — / потом всё равно умру». В обоих случаях указанные фрагменты переводов являются преобразованием текста по принципу синекдохи.

Какие выводы можно сделать из вышесказанного?

В случае перевода поэзии, написанной регулярным размером и соблюдающей определенную схему рифмовки, применяются обычно типичные переводческие техники, среди которых в каждом конкретном случае некоторые можно считать оправданными, другие, однако, превышают авторские компетенции переводчика или, говоря прямо, являются ошибочными. Эти последние следует понимать как проявление недостатков работы переводчика или осознанное злоупотребление компетенциями транслятора, приводящее к деформации организации текста или семантики переводимого произведения. Во-первых, речь идет о нарушении схемы рифмы — ее упрощении или отказе от высокой степени регулярности; допустимыми следует здесь считать изменения самого распределения рифмы, если текст будет соответствовать оригиналу по степени регулярности. Во-вторых, о поверхностной связи лексического состава перевода с оригиналом, которая создает видимость аналогичного оригиналу структурирования семантического поля перевода, в случае, когда резко преобразовывается семантика перевода (изменяется

способ построения образа, или сюжетной схемы), что приводит к полному разрушению значений определенных фрагментов текста. Такого рода приемы оказываются, по сути дела, формой адаптации отличной от перевода *sensu stricto*.

Несмотря на это, как мы видим из приведенных выше примеров, такие приемы являются очень распространенными.

Среди допускаемых переводческих техник, которые не нарушают принципов организации текста, заданных оригиналом, следует указать такие стилистические преобразования, как синекдоха и метонимия, а также гипербола, литота или сравнение, которые содержат общий с оригиналом архисем.

Подводя итог, следует сказать, что в случае перевода регулярного стихотворения (и, возможно, это утверждение правомерно по отношению к любому переводу) допускаются такие стилистические преобразования, которые можно назвать метафорическими вариантами оригинала<sup>9</sup>.

Piotr Fast

O PRZEKŁADACH WIERSZA A SONG JOSIFA BRODSKIEGO  
— SZKIC «TECHNOLOGICZNY»

Streszczenie

W artykule poddano analizie jeden polski i dwa rosyjskie przekłady anglojęzycznego wiersza Josifa Brodskiego *A Song*. Celem badania było zweryfikowanie granic przekształceń semantycznych dopuszczalnych (i niedopuszczalnych) przy tłumaczeniu tekstu napisanego regularnym rozmiarem wersyfikacyjnym. Analiza wydobywa arbitralność i dowolność decyzji znaczeniowych podejmowanych przez tłumaczy oraz prowadzi do wniosku, że przekształcenia takie nie powinny przekraczać granic określonego w przekładach pola semantycznego wyznaczanego przez oryginał, lecz winny ograniczać się do oddawania jego sensu poprzez różnego rodzaju przekształcenia metaforyczne.

<sup>9</sup> Похожую формулировку найдем в заглавии книги Иоланты Козак: J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Piotr Fast

ON RUSSIAN AND POLISH TRANSLATIONS  
OF A POEM *A SONG* BY JOSEPH BRODSKY

Summary

This paper concerns the analysis of three translations of the English poem by Joseph Brodsky entitled *A Song* (one is Polish and the other two are Russian). It was intended to investigate the boundary between the acceptable and unacceptable semantic transformations in the translation of a text provided with a regular rhyming pattern. The emphasis was put on revealing the arbitrariness and freedom of semantic decisions taken by the translators. As a result, the conclusion is drawn that such transformations should be restricted. In other words, they ought to correctly convey the meaning of the original text by virtue of various metaphorical transformations instead of crossing the boundaries of the original semantic field.